



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Jak Tuwim napisał wiersz Baudelaire'a

Author: Ryszard Koziółek

Citation style: Koziółek Ryszard. (2010). Jak Tuwim napisał wiersz Baudelaire'a. W: J. Jakóbczyk, K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara (red.), "Alfabet Paszka : Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski" (S. 202-217). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ryszard Koziółek

Jak Tuwim napisał wiersz Baudelaire'a

To nie będzie tropienie plagiatu. Ani też dowodzenie, że pisząc to samo, nie mówi się tego samego. Analizowane wiersze są tak różne, że nikomu nie przyszło do głowy, aby mówić tu o jakimś niepokojącym powtórzeniu, nikt też — o ile wiem — tych wierszy ze sobą w ogóle nie łączył. Mimo to twierdzę, że Tuwim, w pewnym sensie, napisał na nowo wiersz Baudelaire'a, kierując się nie-
możliwą do pełnego zgłębienia motywacją, zarazem jej poszukiwania ożywiają analizy wigor niniejszego tekstu.

Oba wiersze są tak znane, że uchodzą za klasyczne, nie tylko w obrębie dzieła życia ich autorów, ale także w obrębie prądów literackich, do których należeli. Mam na myśli sonet *Do przechodzącej*, opublikowany w prasie w 1860 roku i dodany do drugiego wydania *Kwiatów zła* z 1861 roku oraz *Colloquium niedzielne na ulicy* z tomu *Sokrates tańczący*, z 1920 roku. Wiersz Tuwima ukazał się w *Antologii Młodych*, dodatku do „Gazety Łódzkiej” 1917, nr 101.

Oba mówią o pożądaniu „opatrzonem stygmatem wielkiego miasta”¹. Zarazem w miejscach podobnych odkrywamy natychmiast różnice. Bohater sonetu należy do galerii wielkich kochanków literackich, jest późnym wnukiem Tristana. Jego dziwacnie skręcone ciało sugeruje udrękę pożądania, któremu przeszkoda

¹ W. Benjamin: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*. Przeł. H. Orłowski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski i J. Sikorski. Poznań 1975, s. 215.

(tradycyjna w tej koncepcji miłości) nie pozwala na zaspokojenie. Jak podkreślał Walter Benjamin w klasycznej już analizie, kluczowym słowem wiersza jest napisane kursywą *jamais* — ‘nigdy’, które postanowione i wypowiedziane kończy miłość u samego jej progu, pozostawiając bohaterowi celebrację dramatu i marzenie.

Przedmiotem zachwyty człowieka miasta jest miłość nie tyle od pierwszego, ile od ostatniego spojrzenia. *Jamais* jest punktem kulminacyjnym spotkania, w którym namiętność, pozornie udaremnia, właśnie dopiero wybucha płomieniem².

Benjamin wysnuwa z tej patologii perwersji indywidualnej socjologię nowego, wielkomiejskiego uczucia:

Oczy poety krzyżują się ze spojrzeniem nieznajomej we wdowim welonie, bezgłośnie unoszonej przez tłum. To, co sonet sugeruje, można ująć w jednym zdaniu — objawienie, które fascynuje mieszkańca wielkiego miasta nie jest zaprzeczeniem tłumowi, ani czymś mu wrogim, ale czymś, co właśnie wielkomiejski tłum przynosi. Oczarowanie, które dzięki tłumowi stało się jego udziałem, jest miłością od pierwszego wejrzenia, ale i w nim umiera. Jest pożegnaniem na zawsze, które w wierszu następuje od razu w momencie olśnienia. Dlatego sonet ten jest obrazem szoku, co więcej, katastrofy, która nie tylko godzi w człowieka, ale niszczy zarazem istotę samego uczucia³.

U Tuwima — mimo podobieństwa sytuacji — wszystko wydaje się inne. Dodajmy, że w rękopisie wiersz nosił tytuł *Młody człowiek*, od początku nie było więc zapowiedzi jakiejś szczególnej tajemniczości. Dramatyczne i spazmatyczne obrazy Baudelaire’a ulegają degradacji w wierszu Tuwima. Czytając, mam wrażenie, że to wręcz satyryczny obrazek, ukazujący scenkę „miejskiego rwania”. Jego lumpenploretariacki dandys może uchodzić, co najwyżej, za karykaturę bohatera *Do przechodzącej*. Jest jego egzemplarzem pro-

² Ibidem, s. 214—215.

³ W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. Surowska. „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 78—79.

zaicznym i odpychającym. Jego mowa bardziej irytuje i drażni, niż śmieszy: pretensjonalne cytaty z Mickiewicza, beczelna retoryka, kolokwializmy i zdrobnienia. Razem z Edgarem Poe szukałbym go wśród „pośledniejszych subiektów”, „[...] młodzieńców w obcisłej odzieży i lakierowanym obuwiu, o wypomadowanych włosach i pretensjonalnych minach. Pomijając pewną układność ruchów, którą dla braku innego określenia nazwałbym gracją sklepową, zachowanie się ich wydało mi się dokładną podobizną tego, co przed dwunastu lub osiemnastu miesiącami uchodziło za ostatni wyraz *bon ton*. Stroili się w znoszoną już wytworność arystokracji; jest to, jak sądzę, najlepsze określenie tej klasy”⁴. Bohater Tuwima więcej mówi o jednostkach tworzących tłum niż o indywidualnościach postaci wyróżniających się z tłumu. Takie postacie istnieją co prawda także u Baudelaire’a, ale stanowią tło dla indywidualizmu bycia i stroju prawdziwego dandysa. W *Malarzu życia nowoczesnego* Baudelaire’a tak mówi o podobnych „kopiach”:

Przy drzwiach kawiarni, oparty o szyby oświetlone od wewnątrz i zewnątrz, rozparł się jeden z tych głupców, których elegancja jest dziełem krawca, a głowa dziełem fryzjera. Obok, z nogami na nieodstępnym taborecie, siedzi jego kochanka, szelma jakich mało, której niemal nic nie brak (to niemal nic, to niemal wszystko, to dystynkcja), by wyglądać na wielką damę. W małych ustach, podobnie jak jej śliczny towarzysz, trzyma ogromne cygaro. Te dwie istoty nie myślą. Czy chociaż pewne, że patrzą? Chyba że ci Narcyzowie głupoty spoglądają na tłum jak na rzekę, która odbija ich obraz. W gruncie rzeczy żyją bardziej dla przyjemności obserwatora niż własnej⁵.

Jak widać, fascynacja tłumem nie ma tu proveniencji demokratycznej. Flaneur-dandys to arystokrata tłumy, nad którym góruje i którego anihilującej siły się obawia.

⁴ E.A. Poe: *Człowiek tłumy*. Przeł. S. Wyrzykowski. W: E.A. Poe: *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1956, s. 184.

⁵ Ch. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego*. W: Idem: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekład J. Guze. Komentarz i przypisy C. Pichois w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego. Gdańsk 2000, s. 341—342.

U Tuwima, inaczej niż u Baudelaire'a, nie widzimy ani miejskich tłumów, ani kobiety. Wiemy jednak, że są. Nie widzimy nawet bohatera, a jedynie jego mowę, która jednak nie opisuje niczego, a jest tylko instrumentem i maską pożądania. Tu obiekt jest całkowicie przechwycony przez patrzącego, czytelnik go nie widzi, a jedynie wie o jego obecności. Jak pisał Henryk Vogler: „słysząc w nim i widząc drugą osobę, mimo że nie zabiera głosu”⁶. Tuwim jest późnonowoczesny w swojej koncepcji liryki erotycznej, dla której tłem jest miasto; stracone złudzenia metafizyczne wstępującego modernizmu usiłuje na pozór zastąpić biologicznym optymizmem. Jego miasto oferuje przygodę, ale nie objawienie. Znikają zaś pamiętane u Baudelaire'a: patos języka, nierzeczywistość miasta i udręka bohatera. Miasto jest ukazane wyłącznie jako terytorium erotycznych łowów. Pozostaje natomiast przyjemność przebywania w tłumie, która polega tylko na nieskończonej możliwości przelotnych i niezobowiązujących kontaktów erotycznych lub na nieskrępowanym voyeryzmie. Samotność nie tylko nie dokucza, ale wręcz warunkuje przyjemność, wynikającą z „utrzymania obcych w stanie obcości”⁷. Tłum, który u Baudelaire'a wypełniał miasto piekielnym zgiełkiem, u Tuwima przypomina buduar, umożliwia bezpieczną schadzkę, ale też chroni przed zobowiązaniami.

Naskórkowość, płytkość emocjonalna, spłaszczenie czasowe, poszatkwienie czasu na nie związane ze sobą fragmenty, były kiedyś rozkoszami samotnego spacerowicza, pioniera patrzenia, które nie widzi i kontaktu bez dotykania, wynalazcy sztuki zanurzania się w powabach i urokach drugiego człowieka w sposób tak przemyślny, by żadne obowiązki i długi wdzięczności stąd dla zanurzającego się nie wynikły⁸.

⁶ H. Vogler: *Realista i czarodziej*. W: Idem: *Z notatek przemysłnika*. Warszawa 1957, s. 117.

⁷ Z. Bauman: *Wśród nas, nieznanomych — czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*. W: *Pisanie miasta — czytanie miasta*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1997, s. 151.

⁸ Ibidem, s. 152.

Jak zwróciła uwagę Ewa Rewers, za Janet Wolff i Elisabeth Wilson, flaneur jest mężczyzną, *voyerem*⁹. „Posiąść tłum — oto jego namiętność i powołanie”¹⁰ — jednoznacznie określił tę relację Baudelaire. Panowanie nad tłumem — największa rozkosz dandysa-flaneura jest w tych wierszach równoważone panowaniem nad kobietami. Czy jednak tłum dla autora *Do przechodzącej* istotnie jest kobietą lub kobiecości alegorią? Nie u Baudelaire’a, który w *Moim obnażonym sercu* napisze, że „kobieta jest przeciwieństwem dandysa. Musi więc wzbudzać wstręt. [...] Kobieta jest naturalna, to znaczy odrażająca”¹¹. Nie osłabia tej anatemy nawet słynny rozdział *Malarza życia nowoczesnego* pt.: *Pochwała makijażu*. Autor sam demontuje takie jego odczytanie w liście do pani Aupick z 5.12.1863 roku.

Przykro mi, że muszę Cię pozbawić złudzeń co do fragmentu, w którym doszukałaś się pochwały płci pięknej. Zrozumiałaś wszystko opacznie. Moim zdaniem, nigdy nie wyrażano się o kobietach gorzej, niż ja mówię o nich¹².

Podobną sytuację obserwujemy w jego noweli *Fanfarlo* ogłoszonej w 1847 roku. Jej bohater Samuel Cramer marzy o nagiej wybrance, ale tylko chwilę, by zaraz zawołać:

oddaj mi ją taką, jaką ukazała mi się w ów wieczór, kiedy oszalałem dla niej, dziwacznie przebranej, w staniku cyrkówki. Po czym woła do wysyłanej pokojówki: „A nie zapomnij o różu”!¹³

Nie ma piękna bez elementu ludzkiego, a znaczy to dla Baudelaire’a: sztuczne. Jego historiozofia mody i makijażu oparta

⁹ E. Rewers: *Ekran miejski*. W: *Pisanie miasta — czytanie miasta...*, s. 49.

¹⁰ Ch. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 317.

¹¹ Idem: *Moje obnażone serce*. W: Idem: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 272.

¹² Za: Claude’m Pichois w: Ch. Baudelaire: *Rozmaitości estetyczne...*, s. 567—568.

¹³ Cyt. za: M. Ruff: *Baudelaire*. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Warszawa 1967, s. 66.

jest na przekonaniu o ścisłym, progresywnym, związku postępu i sztuczności, a tym samym triumfu tego, co ludzkie, nad tym, co naturalne. W tej awangardzie sztuczności naczelne miejsce zajmuje oczywiście sztuka, która determinuje postrzeganie świata rzeczywistego.

Jaki poeta, opisujący przyjemność oglądania pięknej kobiety, ośmieliłby się oddzielić ją od jej stroju? W jakim mężczyźnie umiejętnie skomponowana toaleta, na ulicy, w teatrze, w parku, nie wzbudziłaby bezinteresownego zachwyty, w czyjej pamięci nie zachowałaby się obraz złączony z urodą tej, która go nosi — z obu, kobiety i sukni, czyniąc całość nierozdzielna?¹⁴

Niechęć do kobiety „naturalnej” przyjmuje u Baudelaire’a wyraz estetycznego i filozoficznego mizoginizmu. W wierszu Tuwima natomiast przeistacza się w czysty seksizm. Uwagi o szmince, choć przywołują Mickiewicza, zdają się być degradującą trawestacją dwóch wielkich rozdziałów *Malarza życia nowoczesnego: Kobieta i Pochwała makijażu*, pozornych pochwał kobiecej zdolności do poprawiania własnej natury. Tuwim nie wikła się w podobnie fascynujące dwuznaczności, ale zdaje się szydzić ze swoich bohaterów i tym samym niszczy wzniosłą przygodę miejskiego, męskiego spaceru. Jego bohater ma daleko skromniejsze pragnienia, chce posiąść nie tłum, ale konkretną kobietę: „Może pani przyjmie ten bukietik fiołków? Może wstąpimy razem na herbatkę?” — zagaja.

Tuwim porzucił niezwykłość i ekscentryczność, ściągnął bohatera Baudelaire’a z piekła na ziemię i ustawił w blasku dnia. Jest niedziela. To jest spacer w czasie wolnym, wydzielony przez ekonomię, a nie niszczące marnowanie czasu przez flaneura z złotwieniem lub homarem na smyczy. To gra w podryw, antidotum na pracę, opór wobec regulujących życie powszednie sił społecznych. Wałęsanie się tych „post-flanauerów” jest pozorne, krótkotrwałe; jeśli są rozgorączkowani, to nie pożądaniem, które powstrzymują, ale niepokojem, że nie zdążą go zrealizować. Dlatego nie bohater,

¹⁴ Ch. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 337.

ale nieobecny w wierszu poeta — Tuwim — zajmuje dokładnie tę pozycję, jaką przypisuje Baudelaire'owi Benjamin:

Poeta nie bierze udziału w grze. Przystanął na stronie, równie nie-szczęśliwy jak ci, którzy grają. I on jest człowiekiem oszukanym przez doświadczenie, jest Nowoczesny. Tyle że odtrąca narkotyk, którym gracze usiłują zagłuszyć w sobie świadomość, że są wydani na pastwę wskazówki sekundnika¹⁵.

Jego, Tuwima, oryginalność polega na redukcji wzniosłości, na którą nie ma już miejsca w prawdziwie ukazanym wielkomiejskim erotyzmie. Czyżby więc strategia jego oporu wobec wielkiego poprzednika polegała na demistyfikacji złożoności i patosu, które są tylko maską pożądania. Być może tak, bo choć bohater sonetu nie ukrywa pragnienia, to zatrzymuje się na drodze przekształcenia kobiety w obiekt, daje jej życie, uwalnia od swojego spojrzenia, ocalając marzenie, tęsknotę, tajemnicę. W świecie odczarowanym, to sam podmiot wytwarza, produkuje metafizyczne przeżycie.

Podobieństwa ewokujące różnice widać również przy zestawieniu wizerunków miast w obu utworach. U Baudelaire'a Paryż jest nierzeczywisty, piekielny, rozedrgany; raz pogrążony w mroku, za chwilę rozświetlony błyskawicami. W *Colloquium niedzielny na ulicy* miasto jest realne, ale nieprzedstawione, pozostaje niewidzialne dla czytelnika, podobnie jak kobieta; choć oboje zostają sugestywnie wskazani opisowymi fragmentami monologu bohatera. Jego miasto i tłum nie mają cech nadzwyczajności, są oczywiste także dzięki swej nieobecności; z założenia są powszednie i znane czytelnikowi. Nie widać w bohaterach śladów doświadczenia miejskiej alienacji, a bez tego nie ma napięcia między pragnieniem komunii z tłumem a potrzebą odróżnienia się od niego.

Począwszy od schyłku wieku XVII aż po modernistyczny Paryż Baudelaire'a i Londyn Eliota, miasto coraz bardziej wyrażaście formułuje swój paradoks: postuluje pewną wzniosłość, lecz drogi do

¹⁵ W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire'a...*, s. 107.

jej osiągnięcia muszą prowadzić przez destrukcję i doznanie pustki i braku [...], te zaś stanowią zaprzeczenia podstawowych mechanizmów ożywiających społeczną i ekonomiczną tkankę miasta¹⁶.

Wbrew tej fenomenologii życia miejskiego Tuwim zdaje się wydobywać wyłącznie afirmatywny wpływ życia w mieście. Jednak w świetle innych, miejskich wierszy Tuwima wiemy, że tak nie jest. Pamiętać však trzeba, że młody Tuwim zafascynowany jest Whitmanem i nie chciał się zgodzić na powyższą alternatywę, ponieważ widział w niej przejaw duchowego arystokratyzmu. Dlatego pisał w tym samym, 1917 roku, w płomiennym *Manifestie powszechnej miłości* (*Walt Withman*):

Tłum, masa wzgardzona i sponiewierana przez tzw. arystokratów ducha, epigonów spaczonyj idei nietzscheańskiej — to potęga godna hołdów i uwielbienia, to niespożyta siła współczesności, to ci, którzy w chwili obecnej strzaskani, pomiażdżeni, poszarpani z krwi własnej i męki tworzą historię¹⁷.

Wbrew tej deklaracji, za to w zgodzie z jego twórczością poetycką, można postawić hipotezę, że to Baudelaire naznaczył ją o wiele mocniej niż Rimbaud czy Whitman, do których wpływu autor częściej się przyznawał. Być może ci dwaj wybrani prekursorzy byli łatwiejsi do przyswojenia. A jednak to Baudelaire jest prawdziwym, przytłaczającym wyzwaniem dla Tuwima i całej urbanistycznej poezji XX-lecia. Walka z tym mocnym prekursorem nie odbywa się tu jawnie, ale w bezczelnej odwadze zaczynania od początku, jak wchodzenie w ślad poprzednika i odciskanie na nim swego. Nad autorem *Sokratesa tańczącego* ciążył swoisty przymus początku, jakby wraz z nim miała na nowo narodzić się poezja. Był tym, który przesunął jej granice i objął tematy

¹⁶ T. Sławek: *Akro/Nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*. W: *Pisanie miasta — czytanie miasta...*, s. 31.

¹⁷ J. Tuwim: *Manifest powszechnej miłości* (*Walt Withman*). „Pro Arte et Studio”, z. 8, s. 4—12, rok MCMXVII, s. 6. Cyt. za: M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 101.

rzadko przez nią podejmowane. Przyległość nigdy nie jest doskonała nawet u epigonów, a coś dopiero u tak świetnego poety jak Tuwim.

A jednak omawiane wiersze mają rzeczywiste miejsce wspólne, które najpełniej uzasadnia ich zestawienie. Tuwim, mimo wszystkich różnic, zachował Baudelaire'owski stygmat żałoby. Jest to jedyne miejsce wyraźnej przyległości obu wierszy. Energia semantyczna tekstów gwałtownie rośnie w miejscu, gdzie objawia się ów wspólny obu kobietom stan. Tam też oba wiersze spinają się nierozzerwalnie.

U Baudelaire'a żałoba pozwala połączyć mu trywialność i tajemnicę, szlachetność cierpienia i perwersję, podziw i pożądanie. Znaki żałoby to — pisze w *Paryskim spleenie*, w szkicu *Wdowy* — „miejsca, ku którym poeta i filozof lubią kierować swe chciwe domysły”¹⁸. Twarze wdów są dla flaneura tekstem do odczytania, ponieważ „prawdziwy spacerowicz jest jak czytelnik, który czyta książkę tylko dla zabicia czasu i dla rozrywki — coraz rzadszy dzisiaj gatunek ludzi”¹⁹. Co jest zatem treścią „wdowiego tekstu”?

W tych rysach zastygłych lub przybitych, w tych oczach zapadłych, przyćmionych lub lśniących ostatnim błyskiem walki, w zmarszczkach głębokich i licznych, w krokach powolnych lub nierównych, odnajduje natychmiast komentarz zdradzonej miłości, wzgardzonego oddania, wysiłku bez nagrody, głodu i chłodu znoszonego pokornie, w milczeniu²⁰.

Narrator *Wdów* podąża zatem dalej niż bohater *Do przechodzącej*. Jego lektura kobiecych rysów idzie w głąb, ku historii osoby; nie zadowala się rejestracją migających twarzy. A wyławiając z tłumy piękność bliźniaczo podobną do tej, która urzekła go w sonecie, towarzyszy jej dalej:

¹⁸ Ch. Baudelaire: *Paryski spleen. Poematy prozą*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1959, s. 31.

¹⁹ F. Hessel: *Sztuka spacerowania*. Przeł. S. Lisiecka. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 160.

²⁰ Ibidem.

Była to kobieta wysoka, majestatyczna i tak szlachetna z postawy, że nie pamiętam, abym natrafił na jej równą w galeriach arystokratycznych piękności dawnych czasów. Zapach wyniosłej cnoty tchnął z całej jej osoby. Jej smutna i wychudzona twarz była w doskonałej zgodzie z żałobą, jaką nosiła²¹.

Podmiot studiuje obiekt na tle tłumu i trwa to dłużej niż epifaniczny błysk w sonecie („Błyskawica... noc potem”), wówczas samotność majestatycznej wdowy okazuje się przełamana: „Wysoka wdowa trzymała za rękę dziecko, jak ona czarno ubrane”²². Nadal też podążają za nią myśli narratora, który zastanawia się, czy „wróciła pieszo, rozmyślając i marząc, sama, zawsze sama; dziecko bowiem hałaśliwe, samolubne, nie ma w nim łagodności ani cierpliwości; i nie potrafi nawet jak zwykłe zwierzę, pies czy kot, być powiernikiem samotnych cierpień”²³.

Mimo podobieństwa z sonetem podmiot nie reaguje wybuchem pożądania, przeszkadza temu obserwacja, która nie jest już patrzeniem, ale staje się lekturą, dostarcza wiedzy. Obiekt seksualny przekształca się w biografię, cudzą historię, a to już maści czysty erotyzm, dlatego narrator nawet nie rozważa możliwości uczestnictwa w jej życiu, z innych jednakże powodów niż bohater sonetu.

Mimo rosnącej wiedzy o kobiecie bohater Tuwimowego *Colloquium niedzielne na ulicy* nie studiuje jej „twarzy”, aby pomyśleć jej historię, jak czynił to Baudelaire w *Paryskim spleenie*. Instynktownie nie chce wiedzy, która wikła nas w odpowiedzialność i hamuje pożądanie; dlatego strzeże obcości obiektu pragnienia, bowiem tylko jako obcy pozostaje on *sexy*. Jego atrakcyjność wynika z tego, że — jak pisze Zygmunt Bauman —

Zapowiada nie doświadczone jeszcze rozkosze, nie domagając się w zamian żadnych zobowiązań lojalności; na tym obliczu maluje się obietnica nieobliczalnych szans, niezasmakowanych nigdy

²¹ Ch. Baudelaire: *Paryski spleen...*, s. 33.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 34.

przyjemności i wciąż nowej przygody. Druga twarz jest równie tajemnicza — ale tajemnica, jaka się na niej maluje, jest tym razem ponura, groźna i obezwładniająca. Obie twarze są na wpół widoczne, zamazane, goszczą w polu widzenia zbyt krótko, by się im dobrze przyjrzeć i by pierwsze wrażenia poddać próbie²⁴.

Pośpiech, przygodność, bezceremonialność — oto wyznaczniki miejskiej miłości. Tuwim jest bezlitosny w przedstawieniu trywialności tej sceny, choć w pierwodruku było jeszcze gorzej. Wers: „Nie lubię, gdy niewiasta jest niesubtelna... Są guściki i gusta”, brzmiał: „Nie lubię, gdy niewiasta jest niesubtelna... i tłusta”. Znika też bezpowrotnie, właściwa bohaterowi Baudelaire’a, melancholia utraconej chwili. Jest „ciąg dalszy”, który bohater *Do przechodzącej* być może przewiduje i się przed nim broni. Za żalobą bohaterki Tuwima stoi śmierć ojca, nie męża; nie ma też dziecka, które komplikowałoby przelotny romans. Bohater wiersza jest doskonale zorientowany w drobnomieszczańskiej moralności, kiedy pyta: „kto wspomaga matkę” i dodaje znacząco, a Tuwim uzupełnia znaczącym wielokropkiem: „Stryjo? No, no...”.

W obu utworach zdarzenia rozgrywają się błyskawicznie, tempo języka jest gorączkowe: u Baudelaire’a obrazów, u Tuwima monologu bohatera. Podwójne jest źródło tego przyspieszania — to: pożądanie i żaloba. Te zaś mają wspólną ukrytą podstawę, która pozostaje poza dialektyką zmysłowości i żaloby, tj. śmierć. Tym bardziej zaskakująca, bo wintegrowana w życie niezauważalnie, a jednak to ona stanowi impuls dla pożądania, albo inaczej: czyni pożądaniu miejsce. Śmierć jest więc sprzymierzeńcem pożądania, a zarazem ukrytą twarzą dalszego ciągu miłosnej przygody. Prawdziwą obietnicą/tajemnicą jest śmierć, a jej znakiem jest żaloba i jest to w obu wierszach śmierć mężczyzny.

Oddalenie Tuwima od Baudelaire’a jawi się teraz jako mniejsze. Dominuje rozległa semantyka żaloby, naznaczając obie sytuacje erotyczne ciemnym znakiem perwersji. To żaloba prowokuje pożądanie i umożliwia jego realizację; wnosi jednak w sytuację ton ciemny i groźny, który komplikuje optymistyczny witalizm utworu

²⁴ Z. Bauman: *Wśród nas, nieznanomych...*, s. 158.

Tuwima. Zresztą, ów rzekomy witalizm jest pozorny w odniesieniu do całej twórczości, na co m.in. wskazywali Sandauer, Rymkiewicz czy Jastrun²⁵. Wystarczy zwrócić uwagę na statystykę tematów wierszy z tego tomu, żeby nie ufać rzekomej jasności tej poezji. Oto utwory z *Sokratesa tańczącego*, które mają za temat śmierć: *Śmierć*, *O chorym synku*, *Colloquium*, *Wiosna*, *O skwarnej śmierci*, *Umarł*, *Humoreska*, *Śmierć miejska*, *Piotr Płaksin*, *Z kinematografu*.

Oto właśnie sedno sprzeczności poetyckiego światopoglądu Tuwima. Na pozór podpowiada nam interpretację, w myśl której prowadzi on swój tekst-głos rysą już wykonaną przez Baudelaire'a (choć pokrytą patyną). Nie wybiera postawy adoracji wzoru, ale niszczy go, wypełniając doświadczeniem nowoczesności dojrzalej, z założenia jasnej, gdzie poeta chce postrzegać swoją funkcję społeczną jako harmonijną z masowym uczestnikiem kultury. Tuwim próbuje udawać, że uprzedza dynamiczny rozwój kultury masowej, że sam demokratyzuje poezję, gdy naprawdę jest to już tylko reakcja. „Im bardziej [...] narasta przewaga tego społeczeństwa nad podmiotem, tym trudniejsza jest sytuacja liryki. Dzieło Baudelaire'a odnotowało to zjawisko najwcześniej” — stwierdza Teodor Adorno w eseju *O liryce i społeczeństwie*²⁶.

²⁵ „Pierwszy jego głośny utwór, *Wiosna-dytyramb* [...] jest krzykiem przerażenia wobec zbrodniczości instynktów witalnych”. (A. Sandauer: *O człowieku, który był diabłem*. W: Idem: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 115); „Życie fascynowało autora *Czyhania na Boga* nie jako źródło radości, lecz jako źródło śmierci. Było dla niego w istocie swej tożsame ze śmiercią, bo było obrazem śmierci. Świadectwem władzy i potęgi śmierci były dla Tuwima przede wszystkim brzydota i chaos życia”. (J.M. Rymkiewicz: *Skamander*. W: *Literatura polska 1918—1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1: 1918—1932. Warszawa 1991, s. 293); „Prawdziwy Tuwim — to strach przed kształtami rzeczywistości, to popłoch wszystkich zmysłów w obliczu tajemnicy życia, to nagle spojrzenie na ludzi — „duchy kanciaste śmiercią nękane”. (M. Jastrun: *Światłość wiekuista Tuwima*. W: Idem: *Miedzy słowem a milczeniem*. Warszawa 1960). Cytowane wypowiedzi podaje za: R. Matuszewski: *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Juliana Tuwima)*. W: J. Tuwim: *Wiersze*. Oprac. A. Kowalczykowa. Wstęp R. Matuszewski. T. 1. Warszawa 1986, s. 15.

²⁶ T. Adorno: *O liryce i społeczeństwie*. W: Idem: *Sztuka i sztuki*. Przeł. K. Krzmiń-Ojak. Wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 159.

Miejsce poety w społeczeństwie nowoczesnym staje się coraz bardziej wątpliwe i nieokreślone. W tym wierszu podmiot poetycki, osobność jego języka, zaznaczył się w tytule, dziwacznym w kontekście sytuacji ukazanej w wierszu. „Colloquim” — łacińskie słowo ‘rozmowa’, ale też ‘ustny egzamin’ jest znakiem obcości wobec świata prozaicznych bohaterów. Zatem nie tylko tytuł, ale sam gest przechwycenia cudzej mowy i wystawienia jej na pokaz, ustawienia na tle „własnej” (wyuczonej polszczyzny literackiej m.in.) wskazuje na cofnięcie się Tuwima przed integracją z każdym „prostym człowiekiem”. Władanie tłumem, o którym marzył *flaneur*, możliwe jest już tylko w przestrzeni pisania i tam w istocie umieścił się autor *Wiosny*, tam jest jeszcze niepodległy:

Widzę, jak mężczyzna spotyka kobietę. Zatrzymują się, rozmawiają. Nie wiem, skąd przyszli; nie wiem o czym rozmawiają; nie wiem również, dokąd pójdą, kiedy skończą rozmawiać. Ponieważ nie wiem wszystkiego tego i jeszcze wiele więcej, mogę ich przetworzyć w cokolwiek tylko zechcę, tym bardziej, jeżeli owo cokolwiek, w które ich przetwarzam, nie będzie miało żadnego wpływu na to, kim oni są albo kim się staną. Tutaj ja dowodzę; nadaję ich spotkaniu sens²⁷.

Bez niego nie mają sensu. Już są nowocześnie zdegenerowani, kupili wizję nowoczesnego włóczenia się po mieście jako nieustającej zabawy. Tymczasem, to paroksyzm zabawy, która musi być szczytowaniem, bo ma być nagrodą za przepracowany tydzień. Udany weekend, szalona impreza, nowe dziewczyny, chłopcy itp. Wiersz Tuwima obdarza ich łaską sensu, choć oni go nie potrzebują, jak nie potrzebują liryki. To autor potrzebuje ocalenia jakiejś szczątkowej więzi z „człowiekiem tłumem”, którym przestał być, a właściwie nie był nigdy, wybierając wygnanie do mowy sztucznej — poezji czy szerzej: do „republiki humanistów”. Poeta-bohater (Baudelaire) i poeta-autor (Tuwim) czerpią przyjemność z tego samego —

²⁷ Z. Bauman: *Przedstawienie pustyni*. W: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1993, s. 73—74.

z przyglądania się, nie będąc samemu widzianym. A jednak Tuwim nie zakłada sytuacji odwrotnej, zamyka swego bohatera w słowie, unieruchamia go; gdy Baudelaire ryzykuje przekształcenie się siebie samego w obiekt.

Trąci nieco Heglem ta analiza. Baudelaire to teza — modernizm wstępujący, wzniosły, odważnie łączący metafizyczny patos z nowoczesną, wielkowiejską rzeczywistością. Opozycyjny Tuwim odrzuca elitarność symbolizmu i czystej sztuki, zaprzeda świętą mowę „demonowi tandety”. Połączeni, obrazują janusowe oblicze nowoczesności. Synteza jest jednak pozorna i trzeba ją usunąć. Służy temu, rozpoznana w geście poetyckim Tuwima, ironia. Biegnie ona w dwie strony, tworząc sprzeczność, która nie będzie zniesiona. Pierwszym jej celem jest Baudelaire i wczesnomodernistyczny model liryki, który Tuwim atakuje zwłaszcza w jego młodopolskim, manierycznym wydaniu. Nie jest to jednak prosta satyra, biorąc pod uwagę podziw autora *Mieszkańców* dla Rimbauda czy Staffa. Mówi zatem „nie” temu, co być może podziwia, jak w wierszu *Przygoda*:

Idę, anioł i dandy,
I świata nie poznaję.
Na ulicy — legendy:
Tramwaje, nie tramwaje²⁸.

Ironia u Tuwima — pisze Michał Głowiński — „służy [...] przewzięciu tego, co w jego mniemaniu jest ograniczone, nie odpowiada w pełni współczesnej sytuacji literackiej”²⁹. Nie da się jednak zamieszkać w ironii, to figura podkopu i podminowywania własnej mowy. Miesza się z tym, co atakuje: czczość, banał, głupie samozadowolenie. A tego przecież Tuwim poeta nie podziwia ani nie podziela. Stąd drugie ostrze jego ironii będzie kierowane w stronę prozaicznych przedstawicieli nowoczesnego miasta, jego „mieszkańców”. Już Baudelaire przeczuwał, że fascynacja tłumem jest krótka i bolesna poza fantazmatem niekończącego się pola es-

²⁸ J. Tuwim: *Poezje zebrane*. T. 2. Warszawa 1975, s. 44.

²⁹ M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka...*, s. 179.

tetycznych i erotycznych epizodów. W *Dzienniku intymnym* natrafiamy na następujący fragment:

Zagubiony w tym wstrętnym świecie, potrącany przez tłumy, jestem jak człowiek zmęczony, który nie widzi za sobą w dalekiej przyszłości nic prócz rozczarowania i goryczy, a przed sobą tylko burzę, która nie przyniesie nic nowego, ani nauki, ani cierpienia³⁰.

Tuwim także oddziela się od swego bohatera, zamieszkuje w pisaniu, wybierając jakieś miejsce poza światem zdarzeń, skąd pod słuchuje banał ulicznych łowów. Miasto i tłum szybko przestają być domem i schronieniem przed samotnością. Przerażające są tempo i inercja ludzkiej masy, zdolność wchłaniania jednostki bez śladu, rozpuszczania jej tożsamości. Jest to obcość, którą można przedstawić, ale nie sposób zrozumieć. „Świat ów jest czymś nieustannie agresywnym wobec podmiotu, zagrażającym mu” — pisze Głowiński³¹. Dlatego „człowiek nowożytności nie potrafi stać nieruchomo”³². Bezcelową ruchliwość pokazują wspaniałe, „automatyczne” wiersze Tuwima, jak: *Życie codzienne*, *Mieszkanie*, *Znów to szuranie*, *Mieszkańcy*, *Ruch*, *Fryzjerzy*; ich monotonna i nudna fraza kapitalnie zaprzecza atrakcyjnej dla flaneura epizodyczności miejskich wydarzeń. Miejsce melancholii utraconej miłości zajmuje melancholia powtórzenia, wynikała ze świadomości, że nic nowego się nie zdarzy w tej orgii multiplikacji. Rację ma Artur Sandauer, gdy pisze o Tuwimie, że „nie mieszczańskość go przeraża, lecz powszedniość [...]. Jego satyra nie jest klasowa, lecz metafizyczna; godzi w samą istotę życia”³³.

Nie eliminowałbym całkowicie klasowego składnika tej satyry. Zagrożenie, jakie niesie demokratyczne mieszczaństwo dla artysty, przeczuwa już Baudelaire, a Tuwim go doświadczy; mianowicie, że przyjdzie czas, kiedy tłum dzięki polityce zajmie miejsce dandysa-flaneura.

³⁰ Cyt. za: W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire’a...*, s. 117.

³¹ M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka...*, s. 163.

³² Ibidem, s. 71.

³³ A. Sandauer: *O człowieku, który był diabłem...*, s. 116.

Zagadkowy Tuwim wyłania się z tych refleksji. Znika nam z przestrzeni swych miejskich wierszy, separuje się od swoich bohaterów wbrew egalitarystycznym wyznaniom. Widzi więcej, niż opowiada, a zręczna formuła Miłosza z *Traktatu poetyckiego* tylko potęguje problem.

Ale myśl jego jest konwencjonalna

I tak użyta jak rym i asonans.

Przykrył nią wizje, których się zawstydził³⁴

Tuwim przez Baudelaire'a przeczytany to jedna z odnóg modernizmu dojrzałego. Jego twórczość jest świadectwem nowej świadomości literackiej, która wynika z coraz bardziej intensywnego przenikania się praktyki twórczej z gustami masowego odbiorcy i reakcji na potężny wpływ, jaki zaczyna wywierać na pisarza rynek literacki. Dlatego nieuzasadnione wydaje mi się oddzielanie od siebie Tuwima kabareciarza i poważnego poety ani też ustawianie go w opozycji do nurtów awangardowych międzywojnia. Wszystkie role i pozy autora są częścią wielowątkowej narracji o modernizmie literackim.

³⁴ C. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: Idem. *Wiersze*. T. 1. Kraków 1985, s. 16.